



**"Un giorno perfetto" di Melania Mazzucco e altri romanzi degli anni zero fra influenze cinematografiche e canone ottocentesco**

Etienne Boillet

**► To cite this version:**

Etienne Boillet. "Un giorno perfetto" di Melania Mazzucco e altri romanzi degli anni zero fra influenze cinematografiche e canone ottocentesco. Quaderni del '900, 2014, Forme moderne della narrazione: parole, immagini, serialità, XIV, pp.81-95. 10.1400/222698 . hal-01502031

**HAL Id: hal-01502031**

**<https://hal.science/hal-01502031>**

Submitted on 14 Apr 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

[Nota dell'autore: questa è la versione *pre-print* dell'articolo, leggermente aggiornata nell'aprile 2016]

Etienne Boillet (Università di Poitiers)

## Un giorno perfetto di Melania Mazzucco e altri romanzi degli anni zero fra influenze cinematografiche e canone ottocentesco

Il presente studio parte dalla somiglianza strutturale fra il romanzo *Un giorno perfetto* (2005)<sup>1</sup> di Melania Mazzucco e il film *Magnolia* (1999) di Paul Thomas Anderson. Interrogandoci sulle similitudini fra cinema e romanzo negli ultimi decenni, a partire dalla moda di un intreccio corale diffusasi prima nel cinema e poi nel romanzo, ci interesseremo all'evoluzione del genere romanzesco sin dalla sua affermazione nell'Ottocento fino agli anni zero del secolo XXI, per vedere che si sono evoluti non tanto la forma del genere né gli obiettivi assegnatigli quanto il mondo che esso rappresenta e le rappresentazioni culturali degli scrittori: ad un mondo ormai globalizzato corrisponde una cultura postmoderna importata per gran parte dagli Stati Uniti.

### La struttura corale in *Magnolia* e *Un giorno perfetto*

*Magnolia* è un film ambizioso con un cast che riunisce diverse star di Hollywood e una durata superiore alla media (leggermente più di tre ore). Tale lunghezza non è richiesta dal tempo della storia narrata: l'intreccio si caratterizza da un'unità di tempo molto ristretta dato che tutto si svolge nell'arco di una sola giornata. La durata del film è dovuta invece al grande numero di personaggi che si possono considerare principali: *Magnolia* infatti non privilegia il punto di vista di un solo protagonista ma è un'opera corale in cui le vicende di più personaggi che hanno quasi tutti la stessa importanza narrativa si alternano e si intrecciano (a differenza di un film a episodi in cui la varie storie sono soltanto giustapposte).

Il modello più spesso citato per *Magnolia* e per gli altri film corali degli anni novanta e zero è *Short cuts* (1993) di Robert Altman. Certo non si tratta del primo film corale della storia cinematografica: lo stesso Altman aveva già sperimentato quella forma in *Nashville* (1975) e M. Labrecque cita *Grand Hotel* (1932) di Edmund Goulding, *Domenica d'agosto* (1950) di Luciano Emmer, *American Graffiti* (1973) di Georges Lucas e *Les uns et les autres* (1981) di Claude Lelouch<sup>2</sup>. Se ne possono sicuramente annoverare molti altri (fra cui *La ronda* di Max Ophüls del 1950 o *Mystery train* di Jim Jarmuch del 1989), soprattutto se consideriamo corali vari film di guerra, come osserva Labrecque<sup>3</sup>. Ma *Short cuts* riscosse un grande successo sia di pubblico sia di critica e Altman approfondì quella vena corale in altre sue opere, suscitando una vera e propria moda del film corale che si amplificò negli anni zero quando *Magnolia* a sua volta divenne uno dei riferimenti imprescindibili del sottogenere (come si vede già dalle locandine dei film corali degli anni zero: quasi tutte imitano quella di *Magnolia* con la sua disposizione a mosaico). E così, più registi si sono specializzati nel film corale alla guisa di Altman<sup>4</sup> mentre nello stesso periodo questa moda corale si è diffusa anche nel romanzo.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> MELANIA MAZZUCCO, *Un giorno perfetto*, Milano, Rizzoli, 2005.

<sup>2</sup> MAXIME LABRECQUE, *Le film choral. Étude des composantes cinématographiques, des particularités littéraires et de la réception théorique de certaines œuvres emblématiques depuis Short Cuts (1993) de Robert Altman*, Université de Laval, 2010, p. 2, consultato il 16 dicembre 2013 su [www.theses.ulaval.ca](http://www.theses.ulaval.ca).

<sup>3</sup> Ivi, pp. 2-3.

<sup>4</sup> Si pensa a Alejandro Gonzàles Iñárritu con *Amores perros* (2000), *21 grammi* (2003), *Babel* (2006). Si può anche citare la francese Danièle Thompson, regista di *La bûche* (1999), *Fauteuils d'orchestre* (2006), *Le code a changé* (2009), *Des gens qui s'embrassent* (2013). Nell'ambito italiano ci pare emblematico il caso di Luciano

Come tecnica narrativa, la struttura corale presenta lo stesso plusvalore evidente che per il cinema: quello di sorprendere il lettore grazie ad una forma di storia che appare singolare perché si scosta da quella canonica in cui si segue la storia di un solo protagonista. Per lo scrittore la stesura di un romanzo corale è quindi l'occasione di praticare una forma diversa dal solito e di mostrare la propria bravura nel saper architettare un racconto polifonico.

*Un giorno perfetto* è un romanzo corale. La narrazione non si concentra su un solo protagonista, ma vengono raccontate le vicende di nove personaggi principali di cui ognuno intrattiene dei rapporti non con tutti gli altri ma almeno con certi di loro: Emma Buonocore, i suoi figli Valentina e Kevin, Antonio Buonocore l'ex-marito di Emma e il padre dei figli, l'onorevole Elio Fioravanti per il quale Antonio fa la guardia del corpo, Camilla la figlia di Elio Fioravanti ma anche l'amichetta di Kevin, Maja la giovane moglie di Elio e la madre di Camilla, Aris soprannominato Zero, ovvero il figlio di Fioravanti (e sia Maja che Zero sono attirati l'uno dall'altra). Infine Sasha è il professore di Valentina e incontra sua madre Emma con cui parla lungamente nella parte finale del romanzo. Oltre alla forma corale, *Un giorno perfetto* ha la stessa unità temporale ristretta che troviamo in *Magnolia*: la storia narrata si svolge entro le ventiquattro ore precise che danno il titolo al romanzo. Nei due racconti i personaggi sono gli attori di vicende che hanno poco di eccezionale e sembrano piuttosto emblematiche della loro quotidianità, anche se certi elementi introducono una rottura e alimentano la tensione. Così in *Un giorno perfetto*, come del resto in *Magnolia*, si va verso una notte che si immagina fatidica con una sensazione di urgenza e il presentimento di un esito tragico. Del resto la particolarità degli inizi rispettivi può accomunare le due opere: *Magnolia* comincia con un'introduzione, su cui torneremo, che è esteriore alla diegesi ma dispone lo spettatore ad aspettarsi un finale drammatico. *Un giorno perfetto* comincia dalla fine, cioè da una prolessi<sup>6</sup> che annuncia anche un finale drammatico che si svolgerà nell'appartamento di Antonio Buonocore alla fine delle ventiquattro ore che compongono la diegesi.

Questa prolessi iniziale del romanzo nonché l'inizio di *Magnolia* ricordano un altro successo del cinema americano nello stesso anno 1999: *American beauty* di Sam Mendes, che inizia proprio con la morte del protagonista annunciata da una voce *off* che è quella del morto – espediente narrativo poi molto caratteristico della serie corale *Desperate housewives*, non poco influenzata da *American beauty*. Un altro punto comune è il tema centrale della famiglia, come vedremo ora. In *Magnolia* e in *Un giorno perfetto* le relazioni che permettono l'intrecciarsi delle vicende dei personaggi provengono per gran parte dai legami familiari, sicché la famiglia si afferma progressivamente come il nucleo narrativo ma anche tematico dei due racconti. Ciò è vero in particolar modo per *Magnolia*, in cui si scopre man mano che il nesso tra due personaggi le cui vite sembrano del tutto indipendenti è quello della paternità (o filiazione): l'uno è il figlio dell'altro. La maggior parte della suspense si organizza intorno a questa rivelazione progressiva che si fonda su una « paralipse » (in un primo tempo lo

---

Emmer con *Una lunga lunga lunga notte d'amore* che esce nel 2001, cioè proprio nel cuore della moda corale di cui trattiamo e più di cinquant'anni dopo il precursore *Domenica d'agosto* del 1950.

<sup>5</sup> La categoria del «film corale» è ormai ben radicata nell'ambito della critica cinematografica. In campo letterario si ricorre meno spesso all'espressione «romanzo corale», ma siccome dagli anni zero numerosi romanzi americani di successo tradotti all'estero sono corali, nell'editoria francese, per esempio, comincia a venire usata l'etichetta «roman choral» per indicare tale genere. Tuttavia la sua definizione può variare: 'corale' si riferisce per certi critici al romanzo in cui il lettore è invitato a seguire le vicende di più personaggi che si alternano, ma anche a seguire voci narranti diverse. Si ritrova questa ambiguità nella sfera italiana sin dalla narrativa verghiana e in particolare da *I malavoglia*: si è parlato di romanzo corale per indicare la presenza di molti personaggi principali, ma anche di narrazione corale intesa come narrazione impersonale tramite cui si realizza la voluta cancellazione della presenza dell'autore.

<sup>6</sup> Le categorie narratologiche alle quali ci riferiremo saranno quelle definite da GÉRARD GENETTE in *Figures III* (Paris, Seuil, 1972), salvo indicazioni particolari.

spettatore non conosce questa filiazione) e si svolge in diverse tappe tra le quali s'intercalano le altre parti dell'intreccio. Man mano che si va verso l'esito, si assiste ad un crescendo del ruolo di cui la famiglia è investita come motore dell'intreccio e soprattutto come tema principale.

### ***Un giorno perfetto e Caos calmo: l'influenza di una cultura americana globalizzata***

Ora vorremmo mostrare che la somiglianza tra un romanzo italiano del 2005 e un film americano del 1999 è soprattutto sintomatica della globalizzazione culturale. Infatti il mondo rappresentato da *Un giorno perfetto* è quello di un'Italia americanizzata: il prodotto di un'americanizzazione culturale sviluppatasi sin dalla Liberazione. E subito aggiungeremo che l'ambientazione a Roma, simbolo evidente delle radici della cultura italiana ed europea, rende più sensibile questa acculturazione. Melania Mazzucco ha voluto descrivere una Roma moderna percepita da personaggi preoccupati dal lavoro e dalla quotidianità, come mostra il tema molto presente del traffico delle automobili e degli altri mezzi di trasporto: «Una città amata e odiata, vista con gli occhi di chi la percorre con l'autobus e di chi la attraversa in auto blu».<sup>7</sup> Nella metropolitana, Valentina ascolta il walkman: un oggetto inventato dalla grande ditta giapponese Sony, ma dotato di un nome inglese ovvero 'globbish' (ispirato però alla parola latina: *sonus*, *soni*), simbolo della globalizzazione tecnologica e culturale che si sviluppa dagli anni ottanta in poi. Col walkman Valentina ascolta Marilyn Manson: una musica emblematica appunto di una cultura globale che rimane prevalentemente una cultura americana globalizzata. Trasmesse da media sempre più numerosi come la radio, la televisione, i lettori da salotto o portatili di cassette, CD o MP3, le canzoni nel secondo Novecento hanno continuato ad affermarsi come uno dei principali vettori della cultura popolare e Melania Mazzucco le inserisce nella materia del suo romanzo citando brani testuali delle canzoni ascoltate o ricordate dai suoi personaggi.

Del resto questo accentua l'aspetto cinematografico di *Un giorno perfetto*, giacché l'opera viene dotata di una vera e propria colonna sonora elencata alla fine proprio come nella sigla finale di un film. Alcuni dei cantanti citati sono italiani ma riflettono l'influenza americana attraverso lo stile musicale che li caratterizza: il rock per Celentano, l'R&B per Tiziano Ferro. Ma soprattutto è notevole che un cantante statunitense sia citato non solo all'interno della diegesi quando vengono riportate le parole inglesi della canzone di Marilyn Manson ascoltata dalla giovane Valentina nei mezzi, ma anche fuori dalla diegesi dall'autrice stessa che sceglie, come epifrasi, una citazione in inglese con la traduzione, tratta dalla canzone di Lou Reed *Perfect day*, chiarendo l'origine del titolo dato al romanzo. La differenza tra Lou Reed e Marilyn Manson illustra quella tra l'autore e il suo personaggio di teenager: non è una differenza radicale ma quasi solo una differenza generazionale. Ormai gli autori americani citati in un romanzo non sono più necessariamente degli scrittori, come Melville, Steinbeck o Dos Passos così importanti per un autore come ad esempio Pavese, ma possono essere i cantautori di *song* come Bob Dylan, magari Lennon o MacCartney (inglesi ma in un certo modo assorbiti dalla cultura americana), o appunto Lou Reed.

È tipico di un aspetto della cultura detta postmoderna, quello dell'appiattimento delle distanze fra cultura alta e cultura bassa.<sup>8</sup> Ma è anche tipico di una cultura americana

---

<sup>7</sup> Da un'intervista a M. Mazzucco e S. Veronesi con la giornalista B. Marietti nel 2005: BENEDETTA MARIETTI, *Melania Mazzucco, Sandro Veronesi. Confronto d'autori tra due romanzi che ci raccontano come siamo*, «D. La repubblica delle donne», 17/12/2005, p. 165.

<sup>8</sup> Adopereremo più volte l'aggettivo «postmoderno» riferendoci globalmente al discorso critico (certo ricco di sfumature) intorno a questa nozione che va da Lyotard a Jameson passando per Eco e altri, però in un senso prima di tutto letterario o culturale più che storico o antropologico. Stimiamo inutile dare qui indicazioni bibliografiche sulla questione del postmodernismo.

globalizzata contro la quale può anche esprimersi una vera pulsione distruttrice, come vedremo. Il discorso vale sicuramente per molti altri romanzi degli anni zero, come *Caos calmo* di Sandro Veronesi, pubblicato anch'esso nel 2005 e premiato dallo Strega. Un disco dei *Radiohead* di cui varie parole vengono citate in inglese risulta essere una sorta di 'tormentone' per il protagonista Pietro Paladini, che percepisce in esso un mistero da decifrare. Anzi, egli ha l'impressione che la moglie morta gli comunichi un messaggio attraverso il disco. In questo romanzo, la narrazione autodiegetica permette di raccontare la storia dal punto di vista di Pietro lasciando il lettore penetrare nella realtà interiore del personaggio, in cui si infilano continuamente dei riferimenti culturali tratti da libri, canzoni, videogiochi, serie televisive e anche fumetti o ancora cartoni animati che si mescolano in una cultura essenzialmente visiva dominata dal cinema americano. La grande letteratura, specie europea, rappresentata da allusioni a Dostoevski, Schnitzler o Beckett non è assente ma viene assimilata in una cultura globale in cui spiccano le figure classiche di Natalie Wood, Gregory Peck, James Stewart, Henry Fonda o quelle un po' più recenti di Harvey Keitel, Kevin Costner, Robert De Niro, Sharon Stone. È chiaramente il cinema hollywoodiano delle grandi star. Del resto, a conferma di una cultura imperniata intorno al cinema, il sogno di Pietro, che aveva esordito come autore televisivo per Canale 5 prima di fare il dirigente in una grande ditta milanese che sta per essere assorbita da un'altra tramite una fusione, è quello di adattare *Gioco all'alba* di Schnitzler al cinema, proprio come *Doppio sogno* è divenuto *Eyes wide shut* di Kubrick.<sup>9</sup> Un altro esempio significativo della mescolanza postmoderna tra grande letteratura e cultura popolare a scapito della prima categoria si vede quando Pietro, drogato da uno spinello offertogli dal fratello, si ricorda qualche verso del poeta gallese Dylan Thomas, studiato per la tesina dell'esame di maturità, prima di realizzare che le battute da lui conosciute a memoria sono invece quelle di *Star Wars II – L'attacco dei cloni*.<sup>10</sup>

Certo questa cultura così intrisa di cinema americano, prima di essere quella del protagonista, è quella dell'autore che non per caso ha dato a Pietro un passato di autore televisivo quasi a riflesso degradato di se stesso. In *Caos Calmo* anche Veronesi si è permesso un ammicco metanarrativo e autoreferenziale ad un suo romanzo precedente: la figlia di Pietro legge un libro per bambini intitolato *Pizzano Pizza*. Il lettore che ha letto *La forza del passato* di Veronesi (2000, premio Viareggio-Repaci) sa che l'autore di questi libri per bambini altro non è che Gianni, il narratore autodiegetico del romanzo, altro riflesso ridimensionato di Veronesi stesso. Il romanzo è ambientato a Roma ma Gianni e Pietro si muovono nello stesso mondo globale dove prevale una cultura americana che passa per l'immagine e la musica: il simbolo ne è il canale MTV che guardano sia le ragazzine come la figlia di Pietro in *Caos Calmo* sia «un gruppetto di ragazzi africani intenti a guardare MTV su un televisore» a Fregene.<sup>11</sup> Ancora ben più di Pietro, Gianni si riferisce a film americani per commentare la sua vita: alla scena finale di *Un mondo perfetto* di Eastwood con Kevin Costner, ma anche a *Occhi di serpente*, *Finale di partita*, *The killer*, *Vera Cruz*, *Grand Canyon* e *Pazzi a Beverly Hills*... Sicché ne *La forza del passato* quella per il cinema americano si rivela una vera e propria passione, anche difesa dal protagonista contro le critiche del suo interlocutore.<sup>12</sup> Sono pure citati grandi scrittori statunitensi quali Salinger, Raymond Carver, Melville e, come in *Caos Calmo*, spiccano attori e scene culto che possono anche appartenere alla cultura italiana (con allusioni a Vittorio Gassman, Adriano Celentano, *La ricotta*, *I soliti ignoti*). Attraverso un dialogo viene sintetizzato questo *melting-pot* culturale postmoderno:

---

<sup>9</sup> Regista simbolo come Spielberg (entrambi sono citati nel libro) del cinema americano indipendente che ha conquistato Hollywood.

<sup>10</sup> SANDRO VERONESI, *Caos calmo*, Milano, Bompiani, pp. 203-231.

<sup>11</sup> SANDRO VERONESI, *La forza del passato*, Milano, Bompiani, 2000 («Tascabili»), pp. 80-81.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 61-62.

Sì, lei è un gran bravo scrittore per bambini – continua – perché secondo me lei non scrive, lei traduce. Lei va a pescare dove i bambini non mettono il naso, e traduce nella loro lingua le cose belle che non li riguardano. La nostra memoria, il cinema, Leopardi, la musica rock... Non è così? [...] è vero, io non ho mai inventato nulla, ho solo scopiazzato, ho solo riciclato tutto ciò che mi è piaciuto nella vita. Il rock, Shakespeare, Beckett, i film americani, la psichedelia, Leopardi – per l'appunto –, perfino Pasolini [...]. [...] Una volta una rivista cattolica mi ha dato un premio per la miglior battuta dell'anno in un libro per l'infanzia: *il diavolo trova lavoro per le mani pigre*. E io l'ho preso, cosa dovevo fare? Mica potevo stargli a spiegare che l'aveva scritta il vecchio Morrissey – Dio lo protegga – e che era un verso di una canzone degli Smiths, riportato pari pari nelle avventure di Pizzano Pizza.<sup>13</sup>

Nel complesso si tratta pur sempre di una cultura prevalentemente visiva, cinematografica e americana.<sup>14</sup> Si nota che emerge dai romanzi di Veronesi l'immagine di un autore colto sì, ma che non nasconde (anzi forse ostenta) la dimensione essenzialmente popolare della propria cultura: gli scrittori che cita sono dei classici dell'Ottocento e del Novecento, i film sono per lo più hollywoodiani. Così il fatto di citare Beckett nell'epigrafe di *Caos calmo* non stabilisce una gerarchia fra una cultura alta di cui farebbe parte la letteratura e una cultura bassa rappresentata da film e canzoni. Anzi, per quanto riguarda il romanzo di Melania Mazzucco, Lou Reed è messo in esergo prima dell'incipit mentre grandi scrittori sono meno in evidenza: Tolstoj, Mandel'stam e Shakespeare sono citati all'inizio dei capitoli. Tuttavia quando Melania Mazzucco evoca l'influenza del cinema sulla propria scrittura in un'intervista, ricorda la sua esperienza di autrice che viene proprio dal cinema e si riferisce non al cinema hollywoodiano bensì a registi che sicuramente non si possono considerare parte della cultura popolare odierna: Mauritz Stiller, Edgar Reitz.<sup>15</sup> È comunque notevole che Melania Mazzucco, come Veronesi, abbia iniziato proprio nell'ambito cinematografico: fratello del regista Giovanni Veronesi, Sandro ha curato la traduzione di film stranieri e collaborato alla scrittura di varie sceneggiature, come pure Melania Mazzucco, che si è diplomata al Centro Sperimentale di Cinematografia.

### **La rappresentazione realista di una data società da un punto di vista sociologico ed economico**

Ma questi due scrittori dalla formazione almeno tanto cinematografica quanto letteraria hanno scelto la via del romanzo, cioè la via di un genere letterario che ha cominciato a dominare la letteratura nell'Ottocento prima di resistere a tutte le critiche e a tutte le profezie che hanno annunciato la sua fine. Senza dubbio la matrice dei romanzi di Veronesi e Mazzucco è quella ottocentesca del grande romanzo realista, e si può anche dire naturalista, e le innovazioni formali si limitano ad un'imitazione linguistica delle parole scambiate attraverso i moderni canali di comunicazione legati alle nuove tecnologie, con la trascrizione

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 174.

<sup>14</sup> Con tali riferimenti continui al cinema americano, il protagonista (nonché l'autore stesso) fa pensare a quello della serie americana *Dream on* prodotta e diffusa da HBO tra il 1990 e il 1996: in molte sequenze si intercalavano brevissimi brani di film americani in bianco e nero, a commentare la realtà interiore del personaggio, ai ricordi da lui accumulati durante le ore passate in gioventù davanti al televisore.

<sup>15</sup> Lo svedese Mauritz Stiller (1883-1928) e il tedesco Edgar Reitz (nato nel 1932) sono i soli registi citati dalla Mazzucco in un'intervista pubblicata il 16 giugno sul sito *culturaitalia.it*, consultato il 30 dicembre 2013. Sembra però che il giornalista che ha scritto «Reisz» abbia confuso i nomi di Edgar Reitz e del britannico Karel Reisz (1926-2002).

di messaggi e-mail in *Caos calmo*<sup>16</sup> o del diario di Valentina intriso di linguaggio da SMS in *Un giorno perfetto* –<sup>17</sup> il che si riallaccia del resto alla prospettiva ottocentesca dell'«effetto di reale»<sup>18</sup> o dell'«illusione referenziale».<sup>19</sup> Quindi nonostante l'evoluzione interna del romanzo e le influenze esterne come quelle venute dal cinema, per Mazzucco o Veronesi, ma anche per molti altri autori, come quelli studiati da Simonetti,<sup>20</sup> il romanzo oggi svolge ancora il ruolo assegnatogli da Stendhal: quello di uno specchio della realtà. E come per i romanzieri dell'Ottocento, la rappresentazione fedele della realtà attraverso un racconto fittizio offre pure al lettore un'immagine della visione del mondo dell'autore, formata da un complesso di idee e di valori che compongono un sistema morale o etico, o perlomeno assiologico. E tale visione del mondo si accompagna con una riflessione di stampo filosofico, più o meno esplicitata, sul significato della vita umana o dell'esistenza in un mondo laicizzato: torneremo su questi aspetti.

Per quanto riguarda la dimensione realista dei romanzi di Veronesi e Mazzucco, anzitutto si osserverà che per scrivere i loro libri i due scrittori si sono documentati da sociologi o da storici del loro tempo allo stesso modo di un autore come Balzac. Come nel libretto che accompagna un disco, *Caos calmo* si conclude con una lunga lista di ringraziamenti; «E poi dicono che quando si scrive si è soli», aggiunge infine Veronesi. Vengono ringraziati l'editor Sergio Perroni ma anche, per il loro sostegno o aiuto, altre persone, tra le quali alcune hanno fornito «informazioni, spunti, storie, osservazioni». Melania Mazzucco conclude *Un giorno perfetto* nello stesso modo ma cita pochi nomi rispetto a Veronesi, preferendo indicare le professioni delle persone: «giudici, poliziotti, avvocati, carabinieri, professori, onorevoli, operatrici telefoniche, writers, studenti, maestre, dottoresse, massaggiatrici, infermiere, badanti, bambini, clown, insegnanti di body sculpture». Anche lei sottolinea ciò che il romanzo deve ad altri: «ognuno di loro, se leggerà questa storia, saprà di avere contribuito – con le sue informazioni preziose, con le sue osservazioni, le sue precisazioni – a comporla».<sup>21</sup> Con questi ringraziamenti finali, ancora più nettamente che per Veronesi, il romanzo si presenta come un'indagine sociologica condotta su un campione sociale determinato dalle particolarità della storia narrata, ma nondimeno rappresentativo della società contemporanea italiana e globale in cui si svolge. Infatti tale elenco risulta molto eloquente: niente più operai come in un romanzo degli anni sessanta o settanta – all'operatrice telefonica corrisponde la figura del lavoratore oppresso al femminile – ma tante donne emblematiche di un'economia in cui si è sviluppato sempre di più il settore terziario, all'interno del quale crescono i servizi legati alla cura e al benessere delle persone.

Si vede quindi che per rappresentare la società, Melania Mazzucco fa i conti col mondo del lavoro.<sup>22</sup> Raccontando una storia che si svolge nell'arco di sole ventiquattro ore, la scrittrice non rinuncia alla funzione sociologica del romanzo, anzi: anche se viste attraverso uno squarcio temporale breve, le vite offerte allo sguardo del lettore sono emblematiche di altre e i rapporti tra le persone sono emblematici dei rapporti sociali e forse, più largamente,

<sup>16</sup> *Caos calmo*, cit., pp. 118-130.

<sup>17</sup> *Un giorno perfetto*, cit., pp. 123-125.

<sup>18</sup> ROLAND BARTHES, *L'effet de réel* [1968], in *Littérature et réalité*, sous la direction de GERARD GENETTE et TZVETAN TODOROV, Paris, Seuil, 1982, pp. 81-90.

<sup>19</sup> MICHAEL RIFFATERRE, *L'illusion référentielle*, in *Littérature et réalité*, cit., pp. 91-118.

<sup>20</sup> GIANLUIGI SIMONETTI, *I nuovi assetti della narrativa italiana* (1996-2006), «Allegoria», LVII, gennaio/giugno 2008, pp. 95-136.

<sup>21</sup> Abbiamo evidenziato in corsivo le due parole che troviamo pure nel testo di Veronesi.

<sup>22</sup> Nell'intervista più volte menzionata, M. Mazzucco sottolinea l'importanza della rappresentazione del mondo del lavoro pur non facendone un obiettivo in se stesso: «Se vuoi raccontare una storia di oggi non puoi prescindere dal mondo del lavoro per non minare la credibilità della narrazione» (B. MARIETTI, *op. cit.*).

dei rapporti umani nel loro complesso.<sup>23</sup> Si tratta di rapporti per lo più conflittuali, in cui si esercita sempre una forma di potere. Perciò la rappresentazione mimetica dei personaggi nel loro ambito professionale non è fine a se stessa: essa svolge un compito illusionista creando un «effetto di reale» o «un'illusione referenziale», ma offrendo al contempo un quadro molto fedele della realtà dei rapporti di forza tra gli uomini o, nella fattispecie, tra uomini e donne.

### Politica e femminismo

Come in altre opere degli ultimi decenni,<sup>24</sup> il call-center dove lavora Emma appare un luogo di oppressione: una metamorfosi della catena di montaggio fordista così tipica del lavoro come alienazione dai *Tempi moderni* di Chaplin. Descrivendo il lavoro di operatrice, Melania Mazzucco evidenzia una situazione di precariato femminile di cui è l'emblema Emma, ritenuta meno produttiva rispetto ad altri colleghi per la sua condizione di madre single. Il romanzo offre la visione di un mondo in cui gli impiegati sono sfruttati, ma le donne con maggiore intensità rispetto agli uomini.<sup>25</sup> Anche Sarah, l'insegnante americana di body sculpture, che Antonio Buonocore va a trovare nella palestra riservata alla polizia, rappresenta una forma attenuata del precariato femminile e dell'oppressione maschile: per quanto riguarda il lavoro il suo contratto non sarà rinnovato, e sul piano personale Antonio aveva avuto una relazione sessuale con lei, ma poi non si era più fatto vedere. Riguardo ad Antonio, dominio maschile e lavoro come oppressione si intrecciano più pateticamente e violentemente per Emma: lei infatti ha dovuto separarsi da Antonio che la picchiava, lasciando la casa per abitare nel condominio squallido della madre, e lui non paga gli alimenti per la sua ex-famiglia immersa nelle ristrettezze. La componente sociologica del romanzo è quindi legata ad un discorso politico implicito: un discorso umanista di sinistra che si riallaccia pure alla tradizione femminista, anche se non si tratta più di una sinistra indissociabile da un partito come il PCI per il neorealismo e non è più il femminismo radicale o rigidamente strutturato degli anni settanta.

La struttura corale non va di pari passo con una rinuncia alla rappresentazione mimetica della società guidata da uno sguardo politico sui rapporti sociali. Anzi, questa forma permette a Melania Mazzucco di spaziare nell'intero arco sociale, passando dal punto di vista degli sfruttati come Emma a quello di un potente come Elio Fioravanti, ricco avvocato divenuto onorevole, e la descrizione di un vasto campione sociale non diluisce ma rinforza il messaggio femminista implicito.<sup>26</sup> Maja, la giovane moglie di Fioravanti, ricca grazie al matrimonio, rappresenta il massimo potere che le donne possono conquistare in una società dominata dagli uomini pur restando in una posizione di dipendenza. Un potere che si conquista grazie al fisico: in un certo senso Maja è riuscita ad ottenere, grazie al suo bel corpo, quello che Sarah o Emma (che aveva iniziato una carriera di cantante) non hanno raggiunto con le armi della propria bellezza. Passando così da uno strato sociale all'altro rimane valido il discorso femminista il cui *climax* corrisponde al momento in cui Emma picchiata e quasi stuprata da Antonio non viene ascoltata dai poliziotti ai quali lei lo denuncia.

---

<sup>23</sup> In realtà le vite dei personaggi non appaiono solamente nelle ventiquattro ore che scandiscono il romanzo: numerose sono le analessi che permettono di scoprire il loro passato attraverso i ricordi.

<sup>24</sup> L'esempio più famoso è probabilmente quello del romanzo di ASCANIO CELESTINI, *Lotta di classe*, Torino, Einaudi, 2009.

<sup>25</sup> STEFANIA LUCAMANTE propone una lettura *gender* di *Un giorno perfetto*, riallacciando Melania Mazzucco ad una corrente del «second-wave feminism» per cui si può qualificare il romanzo di «post-feminist». Cfr. *The Making and the Unmaking of the Eternal City: A History of Violence in an Everyday Perfect Day*, «Annali d'italianistica», XXVIII, 2010, pp. 375-402.

<sup>26</sup> Per S. LUCAMANTE (ivi, p. 400), M. Mazzucco «panoptically [shows] the reality of privileged and marginalized Romans».

In *Caos calmo*, il mondo del lavoro non occupa lo stesso rilievo. Aspettando sua figlia in macchina, durante l'intera giornata, davanti alla scuola dove egli la porta la mattina, il protagonista traumatizzato dalla morte recente della moglie sembra volgere lo sguardo ad una lunga tradizione di inetti del romanzo italiano che si collocano a margine di un mondo organizzato intorno al lavoro: si pensi a diversi racconti o romanzi di Pirandello, Svevo o anche Tozzi. Nella piazza da cui non si muove, Pietro incontra una galleria di personaggi apparentemente meno rappresentativi che in *Un giorno perfetto* di una società articolata da rapporti prevalentemente professionali. Solo che in questo luogo a margine del mondo professionale è proprio il suo lavoro a spostarsi verso di lui, giacché vengono a trovarlo certi collaboratori della sua grande impresa internazionale, ogni volta l'uno più importante del precedente, finché Pietro vede arrivare i principali fautori della fusione imminente che incombe sui destini della ditta e di tutti i suoi dipendenti sin dall'inizio del romanzo. Con la scelta di una grande impresa, per giunta internazionale, e con l'apparizione di personaggi che si immaginavano irraggiungibili, il realismo di Veronesi riguardo alla sfera del lavoro sembra consistere nel far comparire la classe dirigente da cui dipendono le vite di tutti nel capitalismo moderno, cioè nel capitalismo multinazionale di un'economia globalizzata.<sup>27</sup>

Questo tipo di personaggi e l'immagine della macchina possono far pensare al romanzo *Cosmopolis* di Don De Lillo (2003), in cui il protagonista, un ricchissimo uomo di affari, attraversa una città di New York in preda ai prodromi di una sommossa rivoluzionaria che creano un ambiente apocalittico, senza quasi mai uscire dalla sua lunghissima macchina dai vetri oscuri. Sugli schermi che lo circondano, controlla i flussi finanziari che costituiscono la sua griglia di lettura del mondo.<sup>28</sup> Ma *Cosmopolis* non consente al lettore di capire come le transazioni finanziarie evocate influiscono sulle attività economiche e determinano le vite umane, che rimangono per il lettore così lontane come appaiono al protagonista chiuso nella propria bolla materiale e psichica. I motivi economici e sociologici del romanzo sono finalizzati dalla sua dimensione suggestiva o metaforica e dalla riflessione di stampo filosofico sul significato dell'esistenza che ne traspare. È così anche, seppure con modalità diverse, in *Caos calmo*: con l'arrivo dei pesci grossi al primo piano del racconto il lettore non accede ad una comprensione migliore del funzionamento dell'economia capitalista, ma assiste a varie discussioni o elucubrazioni filosofiche tra Pietro e i suoi interlocutori. Diversamente da *Un giorno perfetto* di Mazzucco e forse da altri romanzi di Veronesi, non emergono degli elementi critici che potrebbero confluire in un vero discorso politico articolato.

Aderendo al punto di vista di Pietro per meglio restituire la realtà interiore dei suoi pensieri, sicché la Storia fa anzi tutto da scenario e non si presenta come un oggetto da conoscere, il racconto adotta una prospettiva individuale che può avere una dimensione universale (il destino di un personaggio emblematico di ogni vita umana) ma non collettiva (l'individuo che dà un significato alla propria esistenza sociale grazie alla sua iscrizione in una comunità). Il punto di vista di Pietro è quello di un individuo adulto appartenente alla vasta classe borghese di una nazione occidentale; e soprattutto è quello di un maschio eterosessuale che dopo la morte della moglie attraversa una crisi esistenziale che colpisce

---

<sup>27</sup> «Milano è una città che non conosco bene, ma in Italia è quella più europea e internazionale. Mi interessava considerare una qualsiasi città occidentale e parlare dei guasti creati dalla globalizzazione»; «Il lavoro è un mito superato: ormai produce miseria, non ricchezza. [...] L'unica cosa che conta sono i soldi che ormai si fanno con le speculazioni finanziarie» (nell'intervista a B. Marietti, *op. cit.*).

<sup>28</sup> Mentre questa sorprendente unità di luogo fa pensare alla centralità della macchina in *Caos calmo* (con la differenza importante che la macchina di Pietro rimane ferma), quella temporale corrisponde esattamente alla durata di ventiquattro ore di *Un giorno perfetto*. Per le corrispondenze tra *Cosmopolis* e *Caos calmo*, cfr. BENIAMINA CASSETTA, *Non-luoghi, flâneurismo e il potere dell'irreversibilità: Cosmopolis e Caos calmo*, in *Anti-Eroi. Perdita dell'orientamento e crisi della performance nell'eroe debole contemporaneo*, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, pp. 7-11, consultato su [www.academia.edu](http://www.academia.edu) il 18 dicembre 2013.

proprio la sua identità di maschio eterosessuale. L'intero romanzo può essere letto attraverso questa dimensione arcaica.

All'inizio, rischiando la propria vita, Pietro salva una donna che stava affogando, e quando torna a casa scopre che nello stesso tempo è morta sua moglie Claudia a causa di un malore. Non è un dettaglio il fatto che provi un'erezione durante il salvataggio della donna in mare che egli stesso paragona a un amplesso simbolico in cui s'intrecciano «Eros, Thanatos, Psyche».<sup>29</sup> Morendo e lasciandolo solo con la figlia, sua moglie lascia nella vita del protagonista apparso sotto le vesti di un vero e proprio eroe (la cui erezione, seppure un po' ridicola come quella di Priapo, simboleggiava nondimeno la potenza) una sensazione di vuoto che egli non sa come colmare. Diversi personaggi femminili gli si presentano come sostituti possibili di questa presenza perduta, fra cui spicca Marta, la sorella di Claudia, con cui aveva avuto una relazione sentimentale. Ma per ora Pietro resta senza una donna da amare e con una figlia che non sa come crescere se non con il suo comportamento eccessivamente protettivo. L'eroe dell'inizio è divenuto un inetto, impotente sotto ogni aspetto. La scoperta di una mail, rivelandogli che sua moglie ha forse avuto un amante, gli fa intravedere che l'esistenza di lei, tanto più cara ora che è perduta, non gli apparteneva, ma sfuggiva alla sua conoscenza e al suo controllo. Si tratta proprio di una crisi dell'uomo colpito nella propria virilità: pertanto quando Pietro ritrova senza averla cercata la donna piena di gratitudine di cui aveva salvato la vita, gli si presenta l'occasione di sfogarsi contro questo complesso di impotenza, frustrazioni e paure riconquistando la sua virilità. È ovvio che la scena di sesso tra i due personaggi è stata concepita come un pezzo di bravura in cui la narrazione non smette di aderire al punto di vista di Pietro: la descrizione cruda dell'atto fisico viene assorbita dalla voce dell'io narrante la cui realtà interiore prende il sopravvento sulla realtà esterna degli oggetti e dei corpi. Nondimeno, se si riassume la sostanza di questo brano, esso altro non è che una scena banalissima da film porno: lei gli fa un pompino e poi lui la sodomizza. Non è sorprendente questa similitudine, perché sia questo tipo di scene nei film pornografici, sia la scena del romanzo illustrano in due stili certo diversi la fantasia erotica di un maschio eterosessuale che gode affermando la propria potenza dominando o addirittura punendo una donna sottomessa.

Vista sotto questa angolazione, la storia di Pietro fa da *pendant* alla storia di Emma, o meglio il percorso di Pietro si oppone diametralmente a quello di Antonio: mentre la scena di sesso violento è una tappa che aiuta Pietro ad aggiustare il suo ruolo di bravo padre nella sua nuova vita da vedovo, il tentato stupro di Emma da parte di Antonio è la conferma della sua impotenza, ma non la rinuncia alla sua pulsione di controllo e di violenza che culminerà con l'omicidio di Kevin, e col tentato omicidio di Valentina.<sup>30</sup> Pertanto una differenza tra questi due romanzi usciti lo stesso anno, influenzati l'uno come l'altro da una cultura detta postmoderna in cui il posto del cinema si fa prevalente, e ancora abbastanza vicini ambedue ad uno stesso canone ottocentesco, è il fatto che uno è stato scritto da un uomo, l'altro da una donna: abbiamo visto che non si tratta di una differenza antropologica trascurabile. Anzi, abbiamo voluto mostrare che questa differenza determina radicalmente le basi del discorso politico che soggiace al romanzo.<sup>31</sup> Uno scrittore scrive con la propria personalità: con le

---

<sup>29</sup> *Caos calmo*, p. 18.

<sup>30</sup> La scena del mancato stupro ed omicidio di Emma da Antonio, nel libro e poi ancora di più nell'adattamento filmico che ne trae Ozpetek, ricordano necessariamente quella con Nadia in *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti (1960).

<sup>31</sup> Questa opposizione rende tanto più convincente la lettura *gender* di *Un giorno perfetto* da parte di S. LUCAMANTE, giacché *Caos Calmo* rappresenta proprio il persistere di una prospettiva maschile o addirittura maschilista contro la quale si iscrive M. Mazzucco nonostante non sia sicuramente l'intento di Veronesi: «Mazzucco tries to rescue the *reality* intrinsic in a discourse of violence against women from a distant intellectual and male-authored perspective that has traditionnaly framed it as topic, myth, and metaphor of other things» (S. LUCAMANTE, *op. cit.*, p. 400). Secondo la studiosa, la Mazzucco mostra il volto squallido della

proprie idee e i propri valori, ma anche con la propria sensibilità e i propri istinti di cui è più o meno cosciente.

### **La violenza come sintomo di una pulsione distruttrice rivolta contro un’America imperialista**

La violenza che si esprime in diverse scene di un romanzo può essere finalizzata a un discorso morale, politico o filosofico, ma è anche l’espressione di una pulsione distruttrice che viene dallo scrittore stesso e questa pulsione non entrerà sempre interamente nel quadro del discorso che vuole tenere. In *Un giorno perfetto*, dietro la molteplicità dei punti di vista si percepisce il discorso unitario di una voce umanista e di sinistra che corrisponde al pensiero della scrittrice stessa. Ma Melania Mazzucco ha anche voluto rappresentare una forma di critica politica certamente più radicale della sua attraverso il personaggio di Aris/Zero, peraltro colto alle prese con un evidente conflitto edipico con suo padre l’onorevole Fioravanti.

In una delle prime scene del libro, Aris fa esplodere un MacDonald’s insieme ai suoi amici. Il mondo che rappresentano i romanzieri degli ultimi decenni è un mondo posteriore al crollo del blocco sovietico, e dal 2001 è un mondo posteriore al crollo delle torri gemelle: l’atto terroristico di Aris, più che un’evoluzione del terrorismo italiano degli anni di piombo, appare il surrogato di una rivoluzione alla quale non crede più la maggior parte dei cittadini, che criticano il sistema capitalista globalizzato, ma si sentono impotenti di fronte ad esso (analogamente agli stati, che appaiono meno potenti delle multinazionali). Noteremo che prima della citazione di Lou Reed, Mazzucco cita il *Discorso sullo stato dell’unione* di George W. Bush nel 2004: «La famiglia è il luogo in cui dimorano le speranze del nostro paese, il luogo che fa spuntare le ali ai sogni». Non si deve eludere del tutto una lettura al primo grado di queste parole. Ma certo, da parte della stragrande maggioranza degli scrittori europei negli anni zero, non si può citare Bush all’inizio di un libro se non con una valenza ironica che fa echeggiare quella del titolo «Un giorno perfetto» e contribuisce ad annunciare il finale tragico. E citando un discorso di Bush del 2004, Mazzucco palesa l’importanza del contesto storico in cui scrive il suo romanzo: quello degli anni in cui l’Italia del secondo governo Berlusconi ha deciso di partecipare alla guerra in Irak schierandosi a fianco degli USA di Bush. Anche se sono pochi i riferimenti precisi a Bush o Berlusconi, nel romanzo si esprime un diffuso sentimento aggressivo, espresso in varie forme, nei confronti di un’America imperialista appoggiata dal governo italiano. Così la citazione ironica di Bush ha un rapporto con l’esplosione del Mac Donald’s: sono due forme di un’aggressività rivolta proprio contro gli Stati Uniti percepiti come l’impero che ha imposto il proprio modello economico e culturale al mondo tramite la guerra fredda e la globalizzazione. E la bombetta esplode a Roma, capitale di un altro impero, come se la città si sbarazzasse di questa acculturazione americana.

La posizione politica di Aris, minato dal fatto di essere il figlio del ricco Fioravanti e di non riuscire a rinunciare interamente ai suoi privilegi, non è quella di Mazzucco. Il rifiuto totale di un mondo globalizzato, che sfocia nell’antiamericanismo, non appartiene alla scrittrice stessa: giustapponendo la citazione di Lou Reed e quella di Bush, Mazzucco non rinnega la componente americana della propria cultura ma contrappone a Bush, come simbolo dell’America imperialista, una cultura americana popolare e alternativa rappresentata da Lou Reed. Anche Marilyn Manson è una voce della critica americana contro l’America. Tuttavia è un fatto che i simboli di una certa America diventano i bersagli più evidenti della pulsione distruttrice che si esprime nel romanzo: Bush, il Mac Donald’s, e anche in una certa misura

---

violenza reale contro le donne anziché la rappresentazione estetizzata dello stupro che attraversa proprio la storia romana, col ratto delle Sabine o quello di Lucrezia.

l'insegnante americana di body sculpture. Lei appare più una vittima che non una colpevole; ma perché aver scelto di darle questa nazionalità in questo romanzo? Avrebbe potuto essere canadese, brasiliana, tedesca senza che la sostanza del romanzo cambiasse molto. Invece è statunitense e quando Antonio la accompagna all'aeroporto perché lei ritorna in patria, si è tentati di interpretarlo come l'espulsione simbolica della cultura americana del benessere fisico raggiunto grazie agli sforzi fatti in palestra designati con quel nome inglese del body sculpture anziché con una parola che rimandi alla civiltà greco-latina, come ginnastica.

Ma ci colpisce soprattutto il caso di Kevin. Kevin è un bambino-martire: come ne *La Storia* di Elsa Morante (1974), il lettore si affeziona al personaggio, che alla fine muore. Kevin è ucciso dal padre che ha portato i figli a casa per sparargli prima di suicidarsi nel suo abito di sposo. Il *pathos* del finale è solo smorzato, oltre che dalla scelta di raccontare la scena *a posteriori* dal punto di vista della polizia che scopre i corpi, dal fatto che Valentina, portata via dall'ambulanza, non è morta nonostante gli spari ricevuti. In un romanzo in cui l'onomastica non sembra casuale (non lo è del resto in qualsiasi romanzo), con Emma che si chiama come la Bovary e sogna come lei una vita più bella e più romantica, Kevin è la vittima innocente della violenza primaria degli uomini adulti contro donne e bambini. Ma è anche il capro espiatorio preso di mira da un'aggressività proprio globale. A scuola subisce il bullismo dei compagni, in famiglia come molte sorelle maggiori Valentina ostenta il suo disprezzo nei suoi confronti, e Maja è disperata che sua figlia voglia invitare alla festa di compleanno un bambino dal nome che gli pare così volgare come l'apparenza della madre. Ma grazie al prestigio del padre che porta la pistola, gli amichetti lo ammirano e questa festa si trasforma in un trionfo che conclude il capitolo corrispondente alla sedicesima ora del racconto: «*Il suo nome – “Ke-vin, Ke-vin!” – echeggiava nei saloni di Palazzo Lancillotti, e rimbalzava sulle pareti affrescate, e sui soffitti a cassettoni, e ricadeva su di lui come una pioggia d'oro*»<sup>32</sup>.

Dato che Kevin è il personaggio del romanzo che subisce l'ostilità e l'aggressività degli altri, mentre tutto nel Giuseppe-Usepe de *La Storia* suscita l'affetto degli altri personaggi, si osserverà che in questo trattamento diverso dei due personaggi è centrale il ruolo del nome stesso: da una parte il carino «Usepe» del bambino che non riesce a pronunciare l'inizio del nome, dall'altra parte un nome inglese che simboleggia, oltre l'indicazione sulla provenienza sociale del personaggio, l'acculturazione americana. L'aggressività verso Kevin, prima di venire da personaggi fittizi, ci sembra quella della scrittrice che ha scelto non solo di far morire la sua creatura ma di attribuirle diversi difetti fisici (balbetta, è strabico, fa la pipì a letto quasi tutte le notti), il che si giustifica solo in parte dall'intento sociologicamente realistico di rappresentare un bambino reso fragile dalle proprie condizioni familiari. E soprattutto di chiamare Kevin il personaggio su cui confluiscono due fonti di reazioni aggressive: contro il maschilismo senza dubbio, ma anche contro l'imperialismo americano.

### **Il posto della metafisica e del tragico**

Il romanzo non esprime solo la visione del mondo del suo autore da un punto di vista sociale, economico e politico; è anche il riflesso delle sue interrogazioni sul significato della vita e della sua visione metafisica dell'esistenza. Con la sua prolessi iniziale che annuncia un finale patetico, *Un giorno perfetto* sembra illustrare l'idea del romanzo come tragedia.<sup>33</sup> Anzi è proprio il tragico che dà alla storia la sua coerenza, dato che la materia del racconto è quella di un fatto di cronaca come quelli che si leggono nei giornali e possono anche riassumersi in una sola frase: un ex poliziotto separato dalla moglie ferisce gravemente la figlia adolescente

---

<sup>32</sup> *Un giorno perfetto*, cit., p. 239. Il corsivo è nostro.

<sup>33</sup> Per i rapporti fra romanzo, tragedia e tragico, cfr. MARCO D'URSO, *Romanzo come tragedia*, «Moderna», IX, 2, 2007, pp. 41-64 e CRISTINA SAVETTIERI, *Tragedia, tragico e romanzo nel modernismo*, «Allegoria», LXIII, 2011, pp. 45-65.

e uccide il figlioletto con la sua arma da fuoco.<sup>34</sup> Dedicando un libro a questo fatto inventato ma emblematico di altri, Melania Mazzucco vuole restituire la pienezza e la profondità di quelle esistenze ridotte a poche righe nei giornali, ma palesa anche l'aspetto non casuale della vicenda per conferirle invece una portata non solo emblematica ma anche necessaria. Le *tranches de vie* raccontate nell'arco di ventiquattro ore sembrano dirette verso un esito inevitabile: un episodio come il trionfo del piccolo Kevin alla festa di Camilla, o l'incontro con Sasha che sembra procurare ad Emma un senso di pace confortante proprio quando Antonio sta per sparare ai figli, illustrano proprio l'ironia del destino e i limiti del sapere e del potere umano.

In *Magnolia*, il regista orienta gli spettatori a vedere nella successione degli eventi una simile dimensione necessaria. Lo fa sin dall'inizio con un'introduzione extra-diegetica che consiste nella presentazione con una voce *off* di tre storie di coincidenze eccezionali. Il climax ascendente porta verso la terza storia che è la più sorprendente delle tre. In questo modo lo spettatore è condizionato ad aspettare come una rivelazione il legame tra le diverse storie dell'intreccio corale che le illuminerà tutte conferendo loro un significato complessivo. Questo evento avviene sotto forma di un fatto meteorologico straordinario ma anche apparentemente molto estraneo alle vicende dei personaggi, e che solo per certi di loro avrà una forte incidenza sulla loro vita: una pioggia di rane. Ma uno di loro, un ragazzo prodigio che partecipa a quiz televisivi spinto dal padre molto esigente e poco attento al benessere del figlio, lo accoglie proprio come una rivelazione che consiste appunto nel capire che non è insito nessun significato nell'ordine degli eventi: sono solo cose che succedono. Subito dopo questa epifania, va a trovare il padre nella sua camera per dirgli che deve essere più buono nei suoi confronti. Quindi invece di riunire tutti i personaggi grazie ad un legame narrativo evidente che li coinvolge tutti ed illumina ad un tratto le loro vicende, il regista ha scelto di accomunarli di fronte ad un evento esteriore contro cui non possono fare niente, mentre si è imposto come tema principale del film quello della famiglia che determina le esistenze. Il messaggio globale sul significato della vita è da cercare nell'epifania del bambino prodigio: gli uomini sono impotenti di fronte al caso e per migliorare le loro esistenze, possono e devono essere buoni verso l'altro, il che comincia nella sfera familiare che è quella più determinante.<sup>35</sup>

*Magnolia* e *Un giorno perfetto*, due esempi di racconti corali, che offrono al loro autore l'occasione di mostrare la propria bravura nel saper architettare un intreccio polifonico, si presentano quindi come due macchine narrative la cui perfezione imita quella della realtà considerata da un punto di vista profondamente laico. Infatti, sicuramente ogni progetto di film o di romanzo si nutre anche in parte del desiderio 'megalomane' di creare un mondo come un demiurgo, ma non si tratta di un mondo perfetto la cui creazione imita la perfezione divina. È un mondo perfetto nel senso che si compone in modo unico, imprevedibile e irreversibile, sicché la finzione non imita la perfezione della creazione ma la perfezione del caso.<sup>36</sup> In *Un giorno perfetto*, con il titolo del romanzo e con la citazione di Bush sulla famiglia, che secondo noi non possono limitarsi ad una lettura interamente ironica, si ritrovano in modo più pessimista le idee di *Magnolia* sul caso come perfezione e sulla famiglia come luogo in cui si annodano la maggior parte dei drammi. Molto più che *Un*

---

<sup>34</sup> Cfr. STEFANIA LUCAMANTE, *op. cit.*, p. 386: «*Un giorno perfetto* involves an everyday story of violence, one of those we read in the crime pages of the newspapers».

<sup>35</sup> L'amore sotto diverse forme ma anche il perdono sono i valori predominanti, sicché il film propone una morale fondamentalmente cristiana insieme ad una metafisica laica o atea.

<sup>36</sup> A questa idea singolare di perfezione nel senso che non c'è niente da cambiare nel reale perché non si può cambiare niente in quello che è già accaduto corrisponde la nozione di bellezza come nel titolo di *American beauty*, in cui il personaggio del giovane vicino di casa di cui si innamora la figlia del protagonista registra numerosissimi video di cose che vede e che per il loro carattere non umano (filma per esempio un sacco di plastica mosso dal vento, una colomba morta sull'erba) si trovano al di là del bene e del male.

*giorno perfetto*, *Caos calmo* invece eredita dalla portata edificante del romanzo ottocentesco come *Bildungsroman*, con la sua struttura centrata su un protagonista in crisi la cui situazione accenna infine a risolversi. Ma la lezione che Pietro matura somiglia molto alla rivelazione del bambino prodigio di *Magnolia*: proprio come un'epifania il protagonista accoglie infine nella sua pienezza il messaggio sul carattere irreversibile degli avvenimenti contenuto nel palindromo che la figlia gli ha detto di aver imparato a scuola: «i topi non avevano nipoti» (nel senso che la vita non è reversibile come i palindromi). Pietro impara ad accettare le cose come sono e come sono accadute, a mollare quando non c'è altro da fare e a non agganciarsi ad uno stato di cose che non esiste più. Anche lui si arrende di fronte a un caso perfetto non nel senso di provvidenziale ma nel senso di impossibile da trasformare.

In sintesi, attraverso modalità diverse, a seconda che si accentui più la dimensione tragica o quella volontaristica della storia, i tre racconti presi in considerazione mostrano i limiti del potere dell'individuo in un mondo laico in cui il caso ha preso il posto del destino, e fanno della famiglia il luogo centrale dove si annodano e si snodano i drammi.

## Conclusione

Il film *Magnolia* e il romanzo *Un giorno perfetto*, che appartengono ad un contesto storico-culturale in cui le paratie tra il cinema e la letteratura non sono più stagne come potevano essere ancora qualche decennio prima<sup>37</sup>, presentano delle similitudini strutturali che ci consentono di accomunarli in uno stesso sottogenere narrativo composto di opere sia cinematografiche sia letterarie: il racconto corale. Un sottogenere da includere nel genere più ampio del binomio costituito dal romanzo e dal lungo metraggio, mentre tale binomio si fonde nella vasta rete narrativa di racconti di ogni sorta in cui le influenze e gli adattamenti si fanno in tutte le direzioni: dal fumetto al videogioco, dal videogioco al cinema al teatro e così via, fino al fenomeno recente della 'novelizzazione': l'adattamento in romanzo di un film (o di un videogioco, di un fumetto...) <sup>38</sup>. È anche vero che una tale varietà delle forme narrative può indurre a ritenere artificiale l'identificazione che abbiamo proposto: quella di un binomio romanzo-lungo metraggio, le cui opere formerebbero un genere a sé stante. Ma ciò che ci interessa di più nell'individuare questa eventuale categoria <sup>39</sup>, è evidenziare la sua radice che è per noi quella del romanzo realistico dell'Ottocento, in cui si esprime la pretesa tipicamente positivista di proporre, per mezzo del racconto e della finzione, una visione unificante del mondo, della società o dell'esistenza che consenta di capirli meglio. Nei film e nei romanzi che abbiamo esaminato, ci pare di ritrovare tale pretesa: certo essa non riveste più esattamente le forme ottocentesche, ma non viene tuttavia interamente cancellata dall'influenza degli

---

<sup>37</sup> Cfr. JAN BAETENS, *La novellisation contemporaine en langue française*, in *Fabula-LhT*, n° 2, «Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement)», décembre 2006, URL: <http://www.fabula.org/lht/2/baetens.html>, consultato il 31 dicembre 2013: «Dans le débat sur les rapports entre littérature et cinéma, il n'est plus possible de considérer films et livres comme appartenant à deux systèmes culturels différents et autonomes, ayant chacun leurs propres codes, leurs propres conventions ou encore leurs propres traits spécifiques. [...] De plus en plus, on a l'impression que toutes les pratiques artistiques se mélangent et qu'on évolue rapidement vers une structure à la fois, et paradoxalement peut-être, hybride et globalisée».

<sup>38</sup> *Un giorno perfetto* e *Caos calmo* mostrano una forma più classica di adattamento, dal romanzo di successo al film (il primo è stato realizzato da Ferzan Özpetek e il secondo da Antonello Grimaldi, ambedue nel 2008). Ma proprio le profonde influenze cinematografiche dei due libri hanno agevolato la trasposizione rapida sul grande schermo.

<sup>39</sup> Non affronteremo la questione della concorrenza sempre più forte fatta dal medio metraggio seriale trasmesso in televisione o sul web al lungo metraggio cinematografico. Ma è indubbio che il successo di questa forma narrativa audiovisiva influenza la letteratura: il francese Philippe Djian non nasconde l'influenza diretta delle serie americane su *Doggy bag* (2005), romanzo-serie pubblicato col sottotitolo «saison 1» e seguito infatti da altri *Doggy bag* fino alla sesta e ultima stagione (2009). Quindi forse emerge un altro binomio cinematografico-letterario: quello del mediometraggio seriale e del romanzo seriale.

schemi novecenteschi che hanno trasformato il romanzo. Alla fine del '900 e all'inizio del secolo XXI, anche se la cultura di molti scrittori è tanto cinematografica quanto letteraria, anche se diffidano di ogni pretesa intellettuale totalizzante, e anche se vedono quanto profondi siano i cambiamenti che hanno trasformato il mondo nel corso del secolo, per molti di loro è proprio il romanzo a presentarsi ancora come la forma o il modello più idoneo per tentare di rappresentare questi mutamenti.